Nils Holger Petersen
lektor emeritus, ph.d.:

Komponist som kirkefader?
Reception, autoritet og autenticitet i Vestens (kristne) kulturhistorie

Tidsskriftet Fønix
Årgang 2016
s. 110-129

ISSN: 2446-175X www.foenix1976.dk

Nils Holger Petersen

Komponist som kirkefader? Reception, autoritet og autenticitet i Vestens (kristne) kulturhistorie

Afskedsforelæsning fredag d. 30. september 2016, kl. 14.15, Det Teologiske Fakultet

Udgangspunktet for min forelæsning er to teologiske udtalelser om berømte komponister i det tyvende århundrede, der tilsyneladende udpeger disse som autoritative kirkelige figurer. Mest velkendt er nok betegnelsen af Johann Sebastian Bach (1685–1750) som den ”femte evangelist”. Det synes at være blevet en bredt refereret opfattelse, som regel uden angivelse af dens ophav, hvilket tydeligt fremgår, om man søger på ”den femte evangelist” eller lignende udtryk på internettet. Tanken har – muligvis først – været formuleret af den svenske ærkebiskop og modtager af Nobels fredspris Nathan Söderblom.[1]

1Frank Burch Brown skriver (lidt vagt), at betegnelsen kan spores fra Philipp Spitta til Albert Schweitzer. Se Frank Burch Brown, *Good Taste, Bad Taste, and Christian Taste: Aesthetics in Religious Life* (Oxford University Press 2000), s. 272n8. Andreas Loewe, *Johann Sebastian Bach's St John Passion (BWV 245): A Theological Commentary* (Brill 2014), s. 3 citerer Albert Schweitzer for udtalelsen at Bach var “the great German mystic”, og Nathan Söderblom (1866–1931) for i sin *Christian Fellowship* at have skrevet “If I were asked for a fifth Gospel I should not hesitate to name the interpretations of the secret of the redemption that reached its climax in Johann Sebastian Bach”. Staffan Runestam citerer sætningen "Frågar man mig efter ett femte evangelium, så tvekar jag icke att nämna den frälsningshistoriens tolkning, som nått sin höjdpunkt i Johann Sebastian Bach” som tidligst bevidnet i et manuskript til et foredrag holdt i Vadstena, d. 5. august 1919. Se Staffan Runestam, *Katalog över Nathan Söderbloms efterlämnade papper i Uppsala universitetsbibliotek* (Uppsala 2010), http://www.ub.uu.se/digitalAssets/212/212034_soderblom-hela-manus-o-hand-l.pdf (set 26. sept. 2016).

Et ganske anderledes tilfælde er Karl Barths diskussion af Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) som en slags alternativ eller uægte ”kirkefader” i tredje bind af de fire bind om skabelseslæren i hans *Kirchliche Dogmatik*. Her drejer det sig om en udførligt udfoldet teologisk fremstilling, udgivet i 1950, om intethedens problem, *Das Nichtige*. Det drejer sig om den problematik, der oftest går under navnet theodicé-problemet, altså hvordan Guds godhed og almagt kan forsvares overfor en anklage om det ondes tilstedeværelse i verden. Problemet er fundamentalt og i sin paradokse grundform vanskeligt at udrede. Jeg skal kun nævne, at det er blevet diskuteret igennem årtusinder, fra Jobs Bog i Det Gamle Testamente, gennem Augustins tanker om det onde som fravær af skabelse – noget der synes at ligge bag Barths formulering om *Das Nichtige*, intetheden eller det tomme – og videre over Luthers tanke om den skjulte Gud, Leibniz’ tanker om den bedst mulige verden, og til moderne teologiske diskussioner som f.eks. Karl Barths. Barths diskussion overrasker ved på et tidspunkt at foretage en ekskurs om Mozart, hvori Mozart hævdes som bevis for, at det er en bagtalelse på baggrund af tilværelsens begrænsninger og skyggesider at ville hævde, at skaberværket selv har andel i intethedens kaos. Derfor kan Barth hævde, at skaberværket er fuldkomment, trods begrænsninger og skyggesider.[2]

Jeg vil ikke gennemgå Barths diskussion, heller ikke det hovedafsnit, han kalder *Die Verkennung des Nichtigen*, dvs. fejlvurderingen af intetheden/det tomme, hvori Mozart-afsnittet indgår. Pointen

2Barths teologiske Mozart-fortolkning er diskuteret i forskellige sammenhænge, se Bernd Krebs, ”Karl Barths Mozartinterpretation” i *Mozarts Welt und Nachwelt: Das Handbuch* (Laaber-Verlag 2009), s. 552–67 og Bent Flemming Nielsen, ”Barth og Mozart: Skabelsesteologiske overvejelser” i *Verbum Dei – verba ecclesiae*, Festskrift til Erik Kyndal (Det Teologiske Fakultet. Aarhus Universitet 1996), s. 49–61. Se også D.J. Gouwens, ”Mozart among the Theologians”, *Modern Theology* 16 (2000), s. 461–74.

i sammenhængen *her* er, at Mozart omtales som en komponist, som ”vidste noget”, som de rigtige kirkefædre og reformatorerne med mange flere (jeg springer en del af Barths opremsning over) ”ikke har vidst”:

> Hvorfor kan man mene, at han [Mozart] hører til i teologien (særlig i læren om skaberværket og også i eskatologien), selv om han ikke var en kirkefader [...]? Det kan man mene, fordi han i netop denne sag, i henseende til det i sin helhed gode skaberværk har vidst noget, som de virkelige kirkefædre og vore reformatorer, og som de ortodokse og liberale […] ikke har vidst eller i hvert fald ikke har været i stand til at udtale eller gøre gældende sådan, og som heller ikke de andre store musikere før og efter ham har vidst på en sådan måde.[3]

Og videre:

> Han har hørt det skabtes harmoni som den fremtræder fra denne ende, som også det mørke tilhører, men hvor mørket ikke er totalt, også manglen som alligevel ikke er en fejl, også tristheden som alligevel ikke kan blive til fortvivlelse, også det dystre som dog ikke udarter til tragedie, den uendelige vemod som alligevel ikke er tvunget til at hævde sig som absolut – men netop derfor

3”Warum kann man dafür halten, dass er [Mozart] in die Theologie (speziell in die Lehre von der Schöpfung und dann wieder in die Eschatologie) gehört, obwohl er kein Kirchenvater […] gewesen ist […]? Man kann darum dafür halten, weil er gerade in dieser Sache, hinsichtlich der in ihrer Totalität guten Schöpfung etwas gewußt hat, was die wirklichen Kirchenväter samt unseren Reformatoren, was die Orthodoxen und die Liberalen […] so nicht gewußt oder jedenfalls nicht zur Aussprache und Geltung zu bringen gewußt haben, was aber auch die anderen großen Musiker vor und nach ihm so nicht gewußt haben”, Karl Barth, *Die Kirchliche Dogmatik*. Dritter Band: Die Lehre von der Schöpfung. Dritter Teil (Evangelischer Verlag A.G. Zollikon 1950), s. 337. Hele værket er tilgængeligt online på *The Digital Karl Barth*, http://solomon.dkbl.alexanderstreet.com.ep.fjernadgang.kb.dk/ (set 26. September 2016).

> også munterheden, men også dens grænser, lyset som derfor stråler således, fordi det bryder frem af skyggen, sødmen som også er ram og derfor ikke bliver kedsommelig, livet som ikke frygter døden, men kender den særdeles godt.[4]

Hvad det var, Barth hørte hos Mozart, vender jeg tilbage til. Uanset om Barth har ret i sin teologiske diskussion, så er det, at han udtaler sig som han gør, under alle omstændigheder et interessant fænomen, der kan synes sammenligneligt med Söderbloms (og andres) udnævnelse af J.S. Bach til en femte evangelist. Mit spørgsmål er, om disse udtalelser indebærer, at Bach og Mozart tilskrives en kanonisk autoritet *udenom deres historiske kontekst*? For en historiker må noget sådant forekomme dybt problematisk. Barth selv synes at have bemærket, at han med sin ekskurs måske befandt sig på grænsen af, hvad han kunne sige i et akademisk teologisk værk. I et brev til en af sine sønner, Christoph Barth, skriver Barth d. 15. februar 1949, at han har ”ovenikøbet *ladet sig henrive* [min fremhævelse]” til en sær-ekskurs om Mozart i sit afsnit om *Das Nichtige*.[5] Udover at Barth i selve teksten omtaler Mozarts musik som et bevis, har han et par gange forsynet sine udsagn om Mozart med bestemmelsen ”for den der har øren at høre med”:

4”Er hat wie von diesem Ende her den Einklang der Schöpfung gehört, zu der auch das Dunkel gehört, in welchem aber auch das Dunkel keine Finsternis ist, auch der Mangel, der doch kein Fehler ist, auch die Traurigkeit, die doch nicht zur Verzweiflung werden kann, auch das Düstere, das doch nicht zur Tragik entartet, die unendliche Wehmut, die doch nicht unter dem Zwang steht, sich selbst absolut setzen zu müssen – aber eben darum auch die Heiterkeit, aber auch ihre Grenzen, das Licht, das darum so strahlt, weil es aus dem Schatten hervorbricht, die Süßigkeit, die auch herbe ist und darum keinen Überdruß nach sich zieht, das Leben, das das Sterben nicht fürchtet, aber sehr wohl kennt.” Barth, *Die Kirchliche Dogmatik*, III, 3, s. 338.

5Eberhard Busch, *Karl Barths Lebenslauf: Nach seinen Briefen und autobiographischen Texten* (Theologischer Verlag 2005), s. 376, jf. s. 537n115 samt n. 92 og 114.

> Dette måtte skydes ind netop her – før vi vender os til kaos – fordi vi i Mozarts musik [...] har at gøre med et lysende, jeg ville gerne sige: et tvingende bevis for, at det er en bagvaskelse af skaberværket at tilskrive det at skulle have andel i kaos, fordi det indeholder et ja og et nej, fordi det har en side rettet mod Gud, men også en side rettet mod intetheden. Mozart gør det hørbart, at skaberværket også på denne side og altså i sin helhed lovpriser sin mester og altså er fuldkomment. I dette vores problems forrum – og det er ikke ubetydeligt – er der skabt orden for den, der har ører at høre med, bedre end nogen videnskabelig deduktion kunne gøre det.[6]

Denne bibelsk klingende modifikation tilskriver på én gang, på en indirekte måde, Mozart yderligere teologisk autoritet, men indebærer samtidig en indrømmelse af, at dette bevis altså kun er hørbart for dem, der har øren at høre med. Under alle omstændigheder tilskriver Barth altså tilsyneladende Mozart en ”viden”, intuitivt og musikalsk udtrykt, om det skabtes beskaffenhed. Det er ikke en eksplicit teologisk viden, men en viden om det skabte, som ifølge Barth klart modsiger den bagtalelse, det derfor ville være at hævde intetheden (i Barths teologiske forståelse af dette begreb) som en del af det skabte.

6”Das mußte gerade hier […] eingeschaltet werden, weil wir es in der Musik Mozarts […] mit einem leuchtenden, ich möchte sagen: mit einem zwingenden Beweis dafür zu tun haben, daß es eine Verleumdung der Schöpfung ist, ihr darum, weil sie ein Ja und ein Nein in sich schließt, weil sie eine Gott, aber auch eine dem Nichtigen zugewendete Seite hat, das zuzuschreiben, daß sie selber am Chaos Anteil habe. Mozart macht hörbar, daß die Schöpfung auch nach dieser Seite und also in ihrer Totalität ihren Meister lobt und also vollkommen ist. In diesem Vorraum unseres Problems – und das ist kein Geringes – ist durch ihn für den, der Ohren hat zu hören, Ordnung geschaffen: besser als irgend eine wissenschaftliche Deduktion das tun könnte”, Barth, *Die Kirchliche Dogmatik*, III, 3, s. 338.

Når det gælder den kort formulerede idé om Bach som en femte evangelist, må den formentlig opfattes som en hævdelse af Bachs passioners teologiske autenticitet uafhængigt af historisk kontekst, på samme måde som evangeliernes kanonicitet i store dele af kirkehistorien har været opfattet som bestående i en uantastelig sandhedsværdi. At kanonicitet også kan forstås på mere dialektiske måder, har nyere teologi, herunder også Barths, tydeligt vist. Men Barth er åbenbart også bevidst om Mozarts historiske kontekst, som han inddrager på en række punkter, men *spørgsmålet* bliver, om den overordnede forståelse af Mozart og hans viden om det skabte som manifesteret i hans musik hævder et indhold i Mozarts musik, der tænkes uafhængigt af Mozarts egen og lytterens tid og kontekst?

Det er i den sammenhæng interessant at konstatere, at udsagn som de nævnte om Bach og Mozart ikke ser ud til at findes i tidligere perioder, skønt musik både som begreb og praksis særligt i middelalderen havde en langt bredere teologisk betydning end i moderniteten, hvor sådanne ideer umiddelbart i hvert fald vækker overraskelse. Selve det overhovedet at fokusere på den enkelte komponist er en frugt af en lang historisk udvikling, hvorfra jeg her blot nævner nogle markante punkter: Augustins usikkerhed mellem at være tiltrukket af musik og dens evne til at udtrykke også menneskers tro ud over, hvad ord kan gøre, på den ene side, og på den anden side hans bekymring for at musikken ville forføre mennesker bort fra det bibelske indhold og helt konkret fra tonesatte bibelske ord. Augustins tvetydige forhold til musik i kirken blev stadigt refereret igennem middelalderen (og videre), men også siden – særligt i Karolingertiden – fulgt af en tanke om den enstemmige kirkelige sangs guddommelige autoritet og autenticitet, når man f.eks. fremstillede Helligåndens diktat af liturgiens sange til pave Gregor, sådan som det kan ses på en miniature i et liturgisk manuskript fra ca.

år 1000, også selv om der ikke på den tid er tale om en konsekvent tanke om, at al gudstjenestemusik skulle være overleveret gennem guddommelig inspiration. I det niende århundrede forstås sangen, der lyder ved gudstjenesten, nogle gange som et tegn, der peger på det guddommelige (f.eks. hos Amalar fra Metz), mens det andetsteds kan betones, at det er afgørende, at sangen både lever op til selve den musikalske disciplins faglige krav (det handler om talproportioner) og desuden skal udføres med en from intention (i f.eks. musik-traktaten *Scolica enchiriadis*), uden at der nødvendigvis er tale om uforenelige holdninger.[7]



Gre*gor hviskes musik i øret.*
St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 390, p. 13 (www.e-codices.unifr.ch).

7Se Nils Holger Petersen, “Carolingian Music, Ritual, and Theology” i *The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification* (Brepols 2004), s. 13–31.

Det nybrud, der fandt sted – netop på denne tid; dvs. mellem sidste halvdel af det ottende og første halvdel af det niende århundrede – ved at man begyndte at nedskrive melodier og altså opfandt en nodeskrift, er en markant begyndelse på en proces, hvorigennem melodier til sange ikke længere kun kunne høres og bevares i erindringen, men også ses og opbevares, f.eks. i et arkiv. En sang begynder således på denne tid også at blive til en ting, et objekt, der kan medtages og kopieres, ikke bare efterlignes og erindres. Det har antageligvis været en lang proces, måske over flere århundreder, før denne revolution i måden, hvorpå musik blev konceptualiseret, for alvor slog igennem, men jeg er overbevist om, at den proces med netop den nævnte begyndelse i nodeskriften ligger bag den lange udvikling, der førte til hvad man har kaldt en værk-æstetik, dvs. en måde at tænke om musik på, der primært baserer sig på begrebet et ”kunstnerisk eller musikalsk værk” som et slags objekt og med forskellige genrer eller klasser af sådanne ”værker”. I første omgang er dette særlig tydeligt indenfor hovedområdet af det, vi i dag betegner som ”klassisk musik”.[8]

Det var under alle omstændigheder i århundrederne, der fulgte på nodeskriftens opfindelse, at man så småt begyndte engang i mellem at fremhæve komponister og hen ad vejen deres ”værker”. Det gælder munkene Notker og Tuotilo, digterkomponister fra St Gallen klosteret omkring år 900; noget senere figurer som Hildegard af Bingen (tolvte årh.) og Perotinus magnus (eller Perotin; trettende århundrede), om sidstnævnte vides intet biografisk, bortset fra at han i sidste halvdel af det trettende århundrede omtales som den mest betydningsfulde komponist af komplekse flerstemmige værker i Paris omkring 1200. Endelig træder en komponist-digter som

8Se (foruden referencen i forrige note) også Nils Holger Petersen, ”Liturgical Music and Drama” i *The Edinburgh Companion to Literature and Music* (Edinburgh University Press, under udgivelse).

Guillaume de Machaut (1300–77) frem som en beundret poet, og også andre af senmiddelalderens store komponist-navne som f.eks. Johannes Ockeghem (1410–97) og ikke mindst Josquin des Prez (ca. 1450–1521), hvormed vi er fremme ved den måske første komponist, der eksplicit bliver tildelt den ære at have forkyndt evangeliet gennem sin musik, som Martin Luther hævdede det i en bordtale fra 1531:

> Lov og evangelium. Hvad der er lov, bevæger sig ikke; hvad der er evangelium, det bevæger sig. Således har Gud prædiket evangeliet også gennem musikken, som det ses hos Josquin, hvis kompositioner alle flyder glad, villigt og mildt afsted og ikke tvinges eller nødes af regler således som Finkens sang.[9]

Alligevel er der langt fra Luthers udsagn her til en tanke om Josquin som kirkefader eller særlig *teologisk*-musikalsk autoritet. Luther tilskriver netop ikke Josquin en særlig teologisk relevant viden eller en særlig personlig teologisk autoritet, men hævder en – mere almen – påstand om hans musik, som i Luthers tolkning indebærer, at musik af denne art kan høres som en forkyndelse af evangeliet. Det samme ville tydeligvis gælde enhver anden musik, der måtte leve op til det samme almene kriterium af bevægelighed og frihed fra regler, hvilket altså til gengæld *des fincken gesang* ikke gør, et udtryk der formentlig henviser til musik af komponisten Heinrich Finck.[10]

9"Lex et euangelium. Was lex ist, gett nicht von stad; was euangelium ist, das gett von stadt. Sic Deus praedicavit euangelium etiam per musicam, ut videtur in Iosquin, des alles composition frolich, willig, milde heraus fleust, ist nitt zwungen vnd gnedigt per regulas, sicut des fincken gesang", WA TR 2, s. 11f (nr. 1258).

10Se Eyolf Østrem, "Luther, Josquin and *des fincken gesang*" i *The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther* (Museum Tusculanum 2003), s. 51–79.

Heller ikke i de følgende århundreder, hvor musikken for alvor begynder at manifestere sig som en kunstart, også i forbindelse med ikke-kirkelige institutioner som den offentlige opera (fra 1600-tallet) og koncertinstitutioner (særligt i det sene 1700-tal), finder man sådanne teologiske udsagn om komponister, forståeligt nok: Musik giver ikke i almindelighed udsagn, der entydigt kan tolkes semantisk, selvom der ikke mindst i moderne tid har været flere forsøg på at opbygge en forståelse af musikalsk semantik, ikke mindst baseret på elementære musikalske tegn, jagthorn, klokke-klang, mm., som associerer til sociale sammenhænge. Det foregår i så fald oftest ved at pege på kulturelt og historisk betingede associationer.[11]

I en nyere receptionshistorisk tilgang forstår man i det hele taget ikke længere et værk, og dermed heller ikke en komponists *oeuvre*, som afgrænset og hvilende i sig selv, men derimod sådan at mening i et værk opstår igennem læsernes og/eller lytternes beskæftigelse med værket. Derfor kan et værk ikke gives en fortolkning én gang for alle, uafhængig af den kontekst, hvori værket mødes.[12]

Det er indlysende, at meget skiller både Bachs og Mozarts tid fra vores. Ikke mindst i henseende til kristendommens position i samfundet. Særlig i Bachs lutherske Leipzig, men også i den så-kaldt oplyste katolicisme i Mozarts sidste år i Salzburg og i Mozarts Wien under kejser Joseph II's periode som enehersker i de østrigske arvelande (1780–90), var kristendommen en selvfølgelig, og fra autoriteternes side anerkendt, forståelsesramme for tilværelsen. Men der var adskilligt røre under Josefinismen, og Friedrich Münter, dansk-tysk oplysningsmand, frimurer og luthersk teolog

11For henvisninger, se Petersen, "Carolingian Music, Ritual, and Theology", s. 14n3.

12Se f.eks. vedr. det receptionshistoriske begreb "forgrund" til en tekst i André LaCocque & Paul Ricoeur, *Thinking Biblically: Exegetical and Hermeneutical Studies* (University of Chicago Press 1998), s. xiii–xiv.

fra København, senere professor i kirkehistorie ved dette fakultet og endnu senere Sjællands biskop og primas i den danske statskirke frem til sin død i 1830, rapporterede fra et to måneder langt ophold i Wien i 1784 under sin lange europæiske dannelsesrejse hjem til sin far, Balthasar Münter, præst ved St. Petri kirke i København, hvordan oplysningen var i færd med totalt at ændre religionen i Josef II's Wien, i sine breve til faderen (på tysk) omtalte han det som en kommende reformation:

> Saaledes larmer det her rundt om; overalt er der Strid og Tvedragt, og Gæringen vil vel vare ved, saalænge nogle Præster (Pfaffen) vedbliver at gøre Alarm, og især saalænge Erkebiskoppen, deres store Støtte (Stecken und Stab), er rask og kraftig. Men imidlertid gærer det ogsaa i al Stilhed videre i de bedste Hoveder. Ganske vist hælder nu mange Barnet ud sammen med Badevandet og vil gøre Christendommen til blot naturlig Religion. Det er saa rimeligt, at den ene Yderlighed fremkalder den anden, og at man først med Tiden finder den rette Middelvej. Men naar den sande Reformation engang bryder frem i den katholske Kirke, da vil den ogsaa blive langt fuldkomnere end Luthers kunde være. […] Fyrsterne vil da reformere blot paa det politiske Omraade og ikke bekymre sig om Dogmatiken, Augustin vil ikke mere faa noget at sige […] Jeg troer, kære Fader, at vi lever i Historiens vigtigste Periode siden Christi Tider; thi der er overalt i den politiske, fysiske og moralske Verden en Higen og Stræben (Drangen und Streben), som om hele den livløse og levende Natur laa i hæftig Feber og var svanger med de vældigste Revolutioner.[13]

13Citeret fra dansk oversættelse af brev til faderen 10. september 1784, Alexander Rasmussen, *Frederik Münter: Hans Levned og Personlighed,* i *Frederik Münter: Et Mindeskrift I–VII*. Første Halvbind (P. Haase & Søn 1925), s. 53–54.

Men selvom der var opbrud i Wien, og der under Josef II blev gennemført mange liberale reformer både i samfundet og i kirken, der de facto blev løsrevet fra pavestolen frem til Josef II's død i 1790 trods pave Pius VI's forgæves forsøg på at forhindre det ved personlig forhandling med kejseren i Wien i foråret 1782, så var *kejserens* formål ikke at afkristne, tværtimod, og i de senere år er det blevet dokumenteret, at Mozart valgte at blive medlem i en frimurerloge, der var forbundet med en "katolsk" fløj fra frimurerbevægelsen; at en sådan kunne eksistere kan synes paradoksalt, når man kender Den Katolske Kirkes afvisning af frimurerbevægelsen gennem tiderne, og det var netop også kun muligt i denne korte periode, hvor den østrigske kirke var løsrevet fra Rom.[14]

Men dermed bliver det også sandsynligt, i sammenhæng med udtalelser i hans breve og, vigtigere end alt andet, i måden han tonesatte tekster til kirkelige ceremonier, at Mozart må ses som tilhænger af Josef II's oplysning, og desuden som langt fra tilhørende en yderliggående fløj i oplysningen, noget der også understreges af hans og Lorenzo Da Pontes *Don Giovanni*, som det er fremhævet af den engelske forsker Nicholas Till, og som jeg selv har diskuteret i adskillige sammenhænge.[15]

Tre særdeles interessante bøger inden for de allerseneste år diskuterer musikhistorie ved aktivt at forholde sig til en bredere historisk periodisering end sædvanligvis anvendt i musikhistorien, hvor stilhistorie længe har været afgørende for de historiske opdelinger i

14Se fremstillingerne i T.C.W. Blanning, *Joseph II* (Pearson Education Limited 1994) samt Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas* (Faber and Faber 1992), særlig s. 125–29 og 191–96.
15Nils Holger Petersen, "Seduction or Truth in Music? Mozart's *Don Giovanni* and Søren Kierkegaard's *Either/Or*" i *Kierkegaard Studies Yearbook* 2008, s. 109–128. Se også Nils Holger Petersen, "Sacred Space and Sublime Sacramental Piety: the Devotion of the Forty Hours and W.A. Mozart's Two Sacramental Litanies (Salzburg 1772 and 1776)" i *Heterotopos : Espaces Sacrés* (Editura universitãtii din bucuresti 2012), s. 171–211.

f.eks. barokmusik, wiener-klassisk, romantisk, og modernistisk musik. Alle 3 forfattere, der til dels bygger på hinanden, men langt fra er enige om alt, forsøger at tage den almene historiske idé om at sætte begyndelsen på moderniteten måske så langt tilbage som i det sekstende århundrede alvorligt, og argumenterer hver for sig for en musikalsk modernitets-opfattelse, der ikke handler om det rent stilistiske, og som for alles vedkommende går tilbage til i hvert fald 1700-tallet.[16] Her skal jeg kun pege på, at der er tale om forsøg på at tolke musik gennem at pege på historiske erfaringer, der synes afspejlet i musikken på forskellig vis, og som for de pågældende fortolkere forstås i lys af erfaringer, som de rubricerer som moderne. Dermed menes ikke mindst erfaringer af *splittelse* mellem ydre, f.eks. politiske og mellem-menneskelige erfaringer, og forsøgene på at repræsentere disse erfaringer musikalsk.

En sidste brik til mit puslespil: Bachs og Mozarts og andre "klassiske" komponisters musik er ikke bare historisk, den er *også* nutidig, helt konkret forstået således i og med, at den spilles, lyder, høres ved koncerter og gennem de mangfoldige elektroniske lytteapparaturer, som i dag står til rådighed, radio, CD, samt streamings-tjenester af forskellig art. Men hvad er forholdet mellem den musik, der blev komponeret af Bach i 1724 til hans Johannes-passion og de måder, vi kan høre musikken på i dag? Der er – som det gælder også for tekster – en hermeneutisk forbindelse, det drejer sig om fortolkning, og der er mange muligheder, ikke alle nødvendigvis lige gode eller lige ansvarlige i forhold til den kontekst og det historiske kildemateriale, vi har, og det er – netop når det drejer

16Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity* (University of California Press 2007); John Butt, *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions* (Cambridge University Press 2010); og Julian Johnson, *Out of Time: Music and the Making of Modernity* (Oxford University Press 2015). Tak til Sven Rune Havsteen for at have gjort mig opmærksom på disse tre spændende fremstillinger.

sig om moderne opførelser, dvs. ikke om videnskabelige redegørelser for, hvordan det må have været på Bachs tid – heller ikke nødvendigvis det, der er formålet. Det drejer sig snarere om at recipere musikken, så at den giver mening for lyttere, og det vil ikke mindst i første omgang sige for interpreten selv. At vi så har en tradition, netop i den klassiske musikpraksis, for særdeles ansvarlig omgang med de klassiske "mesterværker" er en helt anden sag.

Nu forsøger jeg at samle trådene: Som nævnt har Barth Mozarts historiske kontekst med i synsfeltet. Barth går hverken i detaljer med musikkens opbygning eller med Mozarts historiske kontekst(er), men begge dele hører med til, hvad Barth forholder sig til. Oplysningstiden, jordskælvet i Lissabon i 1755, og så Mozarts måde at sammenholde lys og mørke, dur og mol, glæde og sorg, musikalsk repræsentation af vidt forskellige holdninger, musikalske elementer, der ikke hænger logisk-psykologisk sammen. Jeg har andetsteds diskuteret, hvordan dette kan belægges i Mozarts partiturer med deres tilsyneladende uformidlede sammenstilling af musikalsk repræsentation af dramatik og fredfyldt ro, af sorg og glæde, og hvor tonesætninger af tekster i opera og kirkemusik giver en elementær kontrol af, at det *er* sådanne følelser, det drejer sig om at repræsentere, samtidig med at vi finder de samme typer musikalske gestus også i instrumentalmusikken. Det kan tolkes, *høres* som Barth har hørt det. Og ganske mange andre har hørt det samme uden at drage teologiske konklusioner, som Barth gjorde det. Jeg har andetsteds redegjort for, hvordan den højt berømmede ungarske dirigent Ferenc Fricsay, hvis grammofon-indspilninger af Mozart, Barth uden tvivl har kendt,[17] i sin dagligsproglige udlægning af

17I et brev til Prof. Paul Althaus, Erlangen, af 28. oktober 1962 skriver Karl Barth "Mozart aber erklingt fort und fort: ich besitze so ziemlich Alles, was von ihm auf Langspielplatten zu haben ist." Se *The Digital Barth*, http://solomon.dkbl.alexanderstreet.com.ep.fjernadgang.kb.dk/cgi-bin/asp/philo/dkbl/getobject.pl?c.3128:1.barth (set 26. september 2016). I

Mozart som den sidste store optimist, uanset den tragik, der også ofte kommer til udtryk i Mozarts musik, grundlæggende hævdede en tolkning, der i grundstrukturen svarer til, hvad Barth har hørt.[18] Og hvad Barth har hørt, har han hørt i samtidens Mozart-fremførelser, ikke ved studier i partiturerne. Hovedpointen i selve det deskriptive, i hvad han har hørt, kan – men Barth gjorde det ikke selv – eftervises i partiturer og altså i det historiske kildemateriale. Men så nu: er påstanden om, at Mozart har hørt det skabtes harmoni, en ahistorisk påstand?

Det lyder nok umiddelbart sådan, men jeg tror det ikke nødvendigvis. Det er vel ikke ganske entydigt udtrykt i Barths tekst, men netop i afsnittet om Mozart er Barth yderst forsigtig med at anvende ontologiske termer. Han siger bl.a., når han formulerer, at Mozart aldrig hørte kun den lyse eller den mørke side, men heller ikke lavede en gennemsnitsposition, at "han hørte konkret og derfor var og er hans frembringelser helt musikalske".[19] Jeg vil læse

1950'erne og frem til 1961 indspillede Ferenc Fricsay (1914–63) en lang række LP-plader for et af tidens førende grammofonselskaber, Deutsche Grammophon, herunder Mozarts operaer *Tryllefløjten*, *Bortførelsen fra Seraillet*, *Don Giovanni* og *Figaros bryllup*, de 3 sidste Mozart-symfonier, nogle af klaverkoncerterne (med Clara Haskil som solist), Mozarts *Requiem* og den store messe i c-mol, udover en række mindre orkesterværker. Det forekommer i lys af Barths bemærkning i brevet yderst sandsynligt, at Barth må have hørt Fricsays fortolkninger af Mozart. Om Fricsay, se http://www.ferenc-fricsay.net/ffgee.htm (set 26. september 2016) og Troels Engberg-Pedersen, "Om at erfare nutid: Pausens betydning i musikken eksemplificeret fra Ferenc Fricsays 1960-indspilning af Verdis *Requiem*" i: *(Gen)klange: Essays om kunst og kristendom* (Det Teologiske Fakultet 2016), s. 183–94, tilgængelig online http://static-curis.ku.dk/portal/files/160889909/Genklange_Festskrift_til_Nils_Holger_Petersen_e_bog.pdf (set 26. september 2016).

18Nils Holger Petersen, "Mozart, Karl Barth og den kristne troslæren" i *Norsk Teologisk Tidsskrift* 111 (2010) nr. 1, s. 10–23. Se også Nils Holger Petersen, "Time and Divine Providence in Mozart's Music" i *Voicing the Ineffable: Musical Representations of Religious Experience* (Pendragon Press 2002), s. 265–86.

19"Er hörte konkret, und so waren und sind seine Hervorbringungen totale Musik", Barth, *Die Kirchliche Dogmatik* III, 3, s. 337.

det sådan, at påstanden er, at Mozarts musik har sin basis i, hvad han konkret har opfattet, i de påvirkninger han fik, og det liv han levede, altså ikke som noget ahistorisk. Og måden, det kan gøres gældende på nu i dag, er udelukkende, når de erfaringer, der har givet anledning til musikken, igen høres som nutidigt relevant af musikere og af os, der lytter til musikernes gengivelse af, hvad de har "hørt" i Mozarts musik. Det samme gælder naturligvis for al genopførelse af musik.

Men dermed kan Barths forståelse af Mozarts musik også læses som en forståelse på historiens og receptionens betingelser, og Mozarts musik har derfor også kun den autoritet, som det hørtes autenticitet berettiger det til. Altså: om vi hører det som noget, der rammer os og vore livserfaringer og oplevelser. I grunden ikke så forskelligt fra, hvordan vi i dag – de fleste af os – vil forstå kirkefædrenes, reformatorernes, ja enhver personlig, religiøs eller politisk autoritet.

Selve begrebet "at høre" i forbindelse med musikalsk komposition er i den forbindelse interessant; hvad vil det sige, at en komponist hører noget – og videregiver det i sin musik – fra sine konkrete tilværelseserfaringer? Det er en formulering, der forudsætter, at musikalsk komposition ikke alene er konstruktion og kreativitet, men at det – i hvert fald kan – basere sig på en form for hørt vision, lydlige forestillinger. Et sådant udtryk, som Barth anvender her, går ind i mine egne erindringer fra tiden, hvor jeg studerede komposition hos Ib Nørholm i 1970'erne. Den højeste ros, jeg mindes at have hørt Nørholm udtale om musik var, at det var "hørt". Men hvor kommer det hørte fra? Jeg tror ikke, hverken hos Nørholm eller Barth, at der er mystik på færde. Det hørte er et, nok temmelig uigennemskueligt, resultat af, hvad komponisten har hørt sig frem til, gennem anden musik, gennem sine eksperimenter med musikalske elementer undervejs, inspireret af meget andet, men det, kom-

ponisten hører sig frem til at komponere er ikke udelukkende konstruktion, men et resultat af, hvad der høres, vurderet og konstrueret også ved hjælp af filtre og mekanismer som drejer sig om basale livserfaringer og –holdninger, med andre ord, et personligt filtreret og inspireret receptionsarbejde.

Det samme gælder digtere, malere, præster og hvem der end ellers forsøger sig med at udtrykke sig selv og sine erfaringer, så andre kan tage del i dem. Hvad der er ganske særligt for Mozart er måske, at der i hans musik er netop den uformidlede sammenhæng mellem lys og mørke, hvor det lyse aldrig er uden erkendelse af det mørke, og det mørke højst vinder over det lyse i enkeltstående øjeblikke. Det berettiger ikke Mozart til at hævdes som en musikalsk kirkefader i eksklusiv forstand, og det er der, hvor Barth rimeligt kan beskyldes for en urimelig eksklusivitet, ligesom Bach ikke er den eneste, hvis passionsmusikaliseringer kan tolkes som væsentligt evangeliske. Men Mozarts musik, hørt som Barth gjorde det, kan åbne vore ører for, at musik kan have noget at bringe, som videregiver relevante erfaringer, også i et teologisk perspektiv.

Mozart er ikke et bevis for noget som helst teologisk udsagn, lige så lidt som Bach er det, og lige så lidt som de ”rigtige” kirkefædre eller evangelierne selv eller nogen menneskelig ytring kan være det. Langt snarere kan man tale om, at vi kan høre og tolke musik og dens musikalske ytringer i teologiske – ligeså vel som andre – menneskelige sammenhænge. Og jeg følger Karl Barth i, at Mozarts musik i så henseende er et oplagt eksempel fra en periode, hvor en kristen teologis selvfølgelighed begyndte at blive sat under stort pres. Netop derfor er Mozarts musik i særdeleshed et særligt interessant studium værd i en teologisk kontekst. At det samme til en vis (dog nok mindre) grad også gælder Bach, er et resultat af nyere fortolkninger af *det moderne* hos Bach, som jeg nævner i sammenhængen, men ikke kan komme ind på her.

Til gengæld vil jeg gerne afslutte med at lade os alle høre, hvordan også den otteårige Wolfgang Amadeus Mozart har hørt og komponeret sin første symfoni, skrevet 1764. For mig at høre viser den musikalske vision, det "billede" – om man vil undskylde den umusikalske metafor –, som han bringer i dette værk, både en selvstændighed – stykket minder ikke om noget, jeg ellers kender fra den tid, og rummer præcis en sådan vekslen mellem lys og mørke, korte livagtige motiv-fragmenter stillet side om side med eftertænksomt tvetydige koralagtige passager, sammenfattet i en form, der er så velafbalanceret, at det bekræfter Barths fortolkning, at helhedens harmoni ikke anfægtes trods enkeltdelenes skyggesider og forbehold. Vi hører den som den er blevet hørt igen i det helt moderne af Adam Fischer og Underholdningsorkestret i dets samlede indspilninger af Mozarts symfonier for nylig.[20]

Litteratur

Karl Barth, *Die Kirchliche Dogmatik*. Dritter Band: Die Lehre von der Schöpfung. Dritter Teil (Evangelischer Verlag A.G. Zollikon 1950).

Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity* (University of California Press 2007).

T.C.W. Blanning, *Joseph II* (Pearson Education Limited 1994).

Frank Burch Brown, *Good Taste, Bad Taste, and Christian Taste: Aesthetics in Religious Life* (Oxford University Press 2000).

20Adam Fischers og (det daværende) DR UnderholdningsOrkestret indspillede Mozarts samlede 45 symfonier 2006–13. Indspilningerne er udgivet på pladmærket Dacapo som en boks med 12 CD'er med titlen *Adam Fischer, W.A. Mozart, 45 Symphonies, Danish National Chamber Orchestra* og nummeret 8.201201.

John Butt, *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions* (Cambridge University Press 2010).

Eberhard Busch, *Karl Barths Lebenslauf: Nach seinen Briefen und autobiographischen Texten* (Theologischer Verlag 2005).

Troels Engberg-Pedersen, "Om at erfare nutid: Pausens betydning i musikken eksemplificeret fra Ferenc Fricsays 1960-indspilning af Verdis *Requiem*" i: *(Gen)klange: Essays om kunst og kristendom* (Det Teologiske Fakultet 2016).

D.J. Gouwens, "Mozart among the Theologians", *Modern Theology* 16 (2000).

Julian Johnson, *Out of Time: Music and the Making of Modernity* (Oxford University Press 2015).

Bernd Krebs, "Karl Barths Mozartinterpretation" i *Mozarts Welt und Nachwelt: Das Handbuch* (Laaber-Verlag 2009).

André LaCocque & Paul Ricoeur, *Thinking Biblically: Exegetical and Hermeneutical Studies* (University of Chicago Press 1998).

Andreas Loewe, *Johann Sebastian Bach's St John Passion (BWV 245): A Theological Commentary* (Brill 2014).

Martin Luther, *Weimarer Ausgabe, Tischreden* (WA)

Bent Flemming Nielsen, "Barth og Mozart: Skabelsesteologiske overvejelser" i *Verbum Dei – verba ecclesiae*, Festskrift til Erik Kyndal (Det Teologiske Fakultet. Aarhus Universitet 1996).

Nils Holger Petersen, "Time and Divine Providence in Mozart's Music" i *Voicing the Ineffable: Musical Representations of Religious Experience* (Pendragon Press 2002).

Nils Holger Petersen, "Carolingian Music, Ritual, and Theology" i *The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification* (Brepols 2004).

Nils Holger Petersen, "Seduction or Truth in Music? Mozart's *Don Giovanni* and Søren Kierkegaard's *Either/Or*" i *Kierkegaard Studies Yearbook* 2008.

Nils Holger Petersen, ”Mozart, Karl Barth og den kristne troslæren” i *Norsk Teologisk Tidsskrift* 111 (2010) nr. 1.

Nils Holger Petersen, ”Time and Divine Providence in Mozart's Music” i *Voicing the Ineffable: Musical Representations of Religious Experience* (Pendragon Press 2002).

Nils Holger Petersen, “Sacred Space and Sublime Sacramental Piety: the Devotion of the Forty Hours and W.A. Mozart's Two Sacramental Litanies (Salzburg 1772 and 1776)” i *Heterotopos : Espaces Sacrés* (Editura universitãtii din bucuresti 2012).

Nils Holger Petersen, ”Liturgical Music and Drama” i *The Edinburgh Companion to Literature and Music* (Edinburgh University Press, under udgivelse).

Alexander Rasmussen, *Frederik Münter: Hans Levned og Personlighed*, i *Frederik Münter: Et Mindeskrift I–VII*. Første Halvbind (P. Haase & Søn 1925)

Staffan Runestam, *Katalog över Nathan Söderbloms efterlämnade papper i Uppsala universitetsbibliotek* (Uppsala 2010).

Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas* (Faber and Faber 1992).

Eyolf Østrem, ”Luther, Josquin and *des fincken gesang*” i *The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther* (Museum Tusculanum 2003).